INTER DANZA

COORDINACIÓN **NACIONAL** DE **DANZA**

AÑO 1 | NÚM 7

MARZO | 2014



MARZO 2013

INTER danza

COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

DIRECTORIO

Editora
Carmen Bojórquez
Corrección de estilo
Juan Antonio Di Bella
Diseño editorial
Nancy Elizabeth Morales Muñiz

Coordinación Nacional de Danza

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
Eunice Sandoval
Subcoordinadora Nacional de Danza
Nancy León
Subdirectora Difusión y Relaciones Públicas
Martha Herrera
Subdirectora de la Red Nacional de Festivales de Danza
Víctor Mejía Arellano
Subdirector Administrativo
Rafael Saavedra
Administrador del Teatro de la Danza
Juan César Gutiérrez Romero
Subdirector del Programa Nacional de Danza
Alejandra Herrera
Jefa de Proyectos Especiales



FOTO DE PORTADA:
CAMP.IN- Jaciel Neri

EDITORIAL

EN ANTERIORES editoriales declaramos que *Interdanza* aspira convertirse en un espacio donde la diversidad de temas y visiones del arte de la danza dialoguen y se difundan. Busca también ser un puente de comunicación, donde la participación activa de la comunidad de danza sea el engrane principal de las reflexiones cotidianas o académicas. Esta edición de febrero la dedicamos a los ámbitos de la danza fuera de los escenarios, a esos espacios que se viven y conviven y que nos constituyen como comunidad.

Toca ahora reflexionar sobre el tópico que dio marco al CAMP.IN 2013 “Las fronteras de la colaboración”. Este encuentro se realizó del 5 al 8 de diciembre de 2013 en el maravilloso Centro de las Artes Centenario de San Luis Potosí. Nació por iniciativa de Jaciel Neri a través de *Moving Borders* y Eleno Guzmán, y más allá de los apoyos institucionales -que los tuvo- alcanzó sus propósitos gracias a la buena disposición de organizadores, voluntarios y asistentes. Pocas veces como en esta ocasión nos ha tocado departir en un ambiente de trabajo en el que las siempre presentes dificultades y fallas de organización se sortearan con una sonrisa y un “en qué ayudo” por encima de la crítica y el enojo.

Tal como apuntara la convocatoria, CAMP.IN 2013 es un encuentro para intercambiar saberes y reflexiones con las perspectivas de actualidad, diversidad y convergencia en el quehacer escénico dancístico, pero además de estos logros hubo otros entre los que podríamos destacar la oportunidad de tener un diálogo intergeneracional, de rescatar la memoria de aquel San Luis Potosí de los años ochenta como punto de encuentro para la danza nacional, y de reflexionar sobre el tópico de la colaboración, que como dijo la prestigiada coreógrafa sonorense Adriana Castaños, es inherente a la danza.

Agradecemos las colaboraciones de Lizeth Campos y Edna Lomont, jóvenes afortunadas que vivieron estos días del CAMP.IN y que nos narran su experiencia.

En el lado contrario de la colaboración espontánea y desinteresada se encuentran aparentemente las industrias culturales: la danza como medio de negocio sostenible y autosuficiente, tema que reflexionamos en este número, y que preocupa y ocupa al gremio en general.

En Perfiles, con la colaboración de Alejandra Monroy Becerra traemos la presencia de Diane Eden, coreógrafa que a través de su proyecto AktoZero busca su propia voz.

COLABORADORES

EN ESTE NÚMERO

CARLOS ACOSTA AVENDAÑO

Politólogo, consultor de prospectiva y visionario emprendedor. Promotor cultural, desarrollador de plataformas y procesos de gestión, productor de bienes y servicios culturales de impacto socioeconómico. Desde enero de 2012 funge como director general de InCultura®, Incubadora de Emprendimientos Culturales, así como presidente de *Reinventa Incubadora de Ideas* A.C. Es promotor de eventos de fomento a Industrias Creativas y Culturales (ICC); se ha destacado en diversos foros de debate, y ha participado como conferencista, ponente, capacitador, gestor y promotor cultural. En 2014 crea e impulsa la Estrategia Nacional de Activación de la Economía Creativa (ENAEC) para apoyar el desarrollo de las ICC en México."

T: @Acostadeque FB: Carlos Acosta Reinventa Mx

CLAUDIA LIZETH CAMPOS CRUZ

Nació en 1981 en México, D.F. Egresó del INBA CEDART Frida Kahlo en la especialidad de danza, desarrollándose como bailarina de danza contemporánea y aérea desde el 2002. Pasante en la licenciatura de Etnohistoria en la ENAH. Tallerista titular por la Secretaría de Cultura en la Fábrica de Artes y Oficios Tláhuac en danza aérea y contemporánea. Fundadora de la compañía Kinestesia Nómada. En la rama de la investigación ha sido invitada a dar ponencia por parte de la ENAH, en el 2010. Por la Secretaria de Cultura, en el Día Internacional de la Mujer 2011. En el 2008 participa con el video "Circo, tradición y posmodernidad" por el Instituto Mexiquense de la Juventud, seleccionado para exhibición. Actualmente se encuentra beneficiada por el Centro de Estudios Antropológicos de Género y Etnicidad (CEAGSE) bajo el patrocinio de la Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo (AECID) por la tesis "El ritual del volador. El papel de la mujer voladora en el siglo xxi".

EDNA LOMONT

Estudiante de la licenciatura en Danza Contemporánea en la Escuela Superior de Danza de Sinaloa. Ha tomado cursos y talleres con bailarines, profesionales de la danza, directores y coreógrafos contemporáneos: Georgina Gutiérrez, Javier Basurto, Alicia Sánchez, Vladimir Rodríguez, Claudia Lavista, Jaciel Neri, Dante Puleio, Ashley Lindsay, Carmen Correa, Esther Landa y Carmen Werner. En técnicas como Graham, Limón, *Contact Improvisation*, piso móvil y estilos postmodernos. Paralelo a su carrera estudia la licenciatura en Educación Artística (Escuela Superior de las Bellas Artes) Mazatlán, Sinaloa. Ha participado en el 6° y 7° Encuentro Nacional de Estudiantes de Danza Contemporánea 2012-2013 (ENEDAC UV) y en el CAMP.IN 2013. Becaria del programa PECDAS 2013-2014 en la categoría de Promoción y Difusión Artística con el proyecto "Manual de cacería".

ALEJANDRA MONROY BECERRA

Licenciada en periodismo, especializada en cultura, fotógrafa de artes escénicas videógrafa y co-directora de Diorama Arte y Escena donde se ha dedicado los últimos trece años a incrementar la videoteca “Videografías de la Danza”, y a la producción en el “Videocatálogo razonado de danza” (en sus tres emisiones). Desde 2009 escribe en el blog de Diorama Arte y Escena “Streamingdance” (www.streamingdance.net). Ha trabajado en la realización y el guión de varios documentales de aniversario de compañías de danza. Ha colaborado como guionista y en otras en la producción con Gustavo Lara. Ha realizado dos exposiciones fotográficas de danza: “Ensayos coreográficos y una que otra función” 2012 y “La luz que no se escapa” 2013, producida ésta última por la Alianza Francesa de México. En 2010, cursa el “Diplomado Regional de Preservación de Imágenes en Movimiento” en Morelia, Michoacán, para avanzar en su cometido de conservar la historia de la imagen dancística. En 2011 y 2012 es colaboradora de la revista *D Magazine* de la Dirección de Danza de la UNAM. En 2012 es la crítica invitada en el Festival “Un desierto para la danza” de Hermosillo, Sonora y el “Festival Internacional Danzalborde” (2012 y 2013) de Valparaiso, Chile, en ambas ocasiones a través de la plataforma “streamingdance”.

LUCIANA RUIZ STOLOWICZ

Directora escénica, bailarina y actriz. Directora fundadora e intérprete en Narenta Escénica y Narenta Producciones. Egresada del área de dirección escénica de la carrera de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Su formación teórico-práctica abarca talleres de actuación y cine, dirección de cine, gestión y producción cultural, lo mismo que diversas disciplinas corporales y dancísticas como danza árabe, flamenco, danza butoh, danza contemporánea, hip hop, clown, pantomima y tribal fusión. Fue preseleccionada en el Programa de Creadores Escénicos del FONCA: CONACULTA en el área de danza contemporánea con la propuesta del montaje *Sin oficio ni beneficio* del cual es directora e intérprete, y que fue estrenado en noviembre de 2013 en la Sala Atahualpa del Teatro El Galpón en Montevideo, Uruguay con apoyo de la Embajada de México en Uruguay y la Dirección General de Asuntos Internacionales del CONACULTA. Actualmente actriz de *Tú eres tu destino* de Ignacio Tofé Ortego, con la Dirección de Mariana Martínez, en la temporada “Por tus vecinos” de Microteatro México.





CONTENIDO

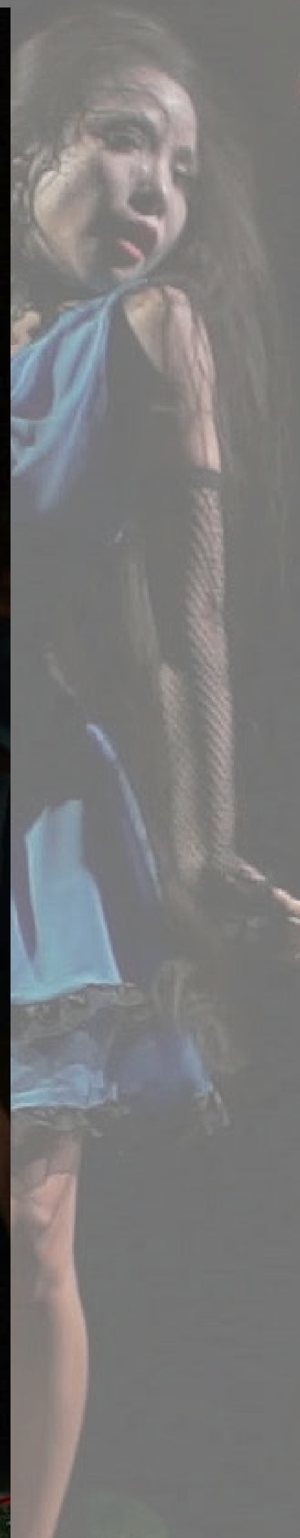












LA IDENTIDAD, DIANE EDEN Y AKTOZERO

POR **ALEJANDRA MONROY BECERRA**

Colonia Narvarte, dieciocho horas. La cita es con Diane Eden, directora de AktoZero. La coreógrafa habita un espacio libre de muebles voluminosos, sólo en esa estancia casi vacía y con un gran espejo podría caber semejante generador vivo de energía y euforia. Sí, euforia, porque es lo que se desprende de su ser cuando habla de las pasiones de su vida, el movimiento, la música y la pintura pop surrealista.

"¡Intensa!" Así se describe a sí misma. Y no podría estar más de acuerdo, pertenece a esa clase de personas cuyo motor es la inquietud de constante búsqueda, no importa lo que vaya a encontrar. Es también una cazadora de identidad e identidades, la suya y de las diferentes tribus urbanas que la rodean, las reconoce, las contempla y las retrata en sus creaciones.

"Tengo el sello de Parrao" dice refiriéndose al director de UX Onodanza, ahora director del CEPRODAC. Bailó con él durante 10 años y quedó impregnada del surrealismo pop y futurista que caracteriza a este artista quien la marcó en el oficio, el movimiento y el espíritu, "cambió hasta mi forma de vestir", afirma. Pero quiere ser ella misma, y eso la mueve hacia la reflexión sobre lo que es esta mujer de largos cabellos y ojos azules. La inquietud dancística aparece por influencia familiar cercana -que a los seis años le provoca el deseo de ser una bailarina de tutú rosa- pero pasado el tiempo se ve estudiando danza contemporánea y comienza a descubrir otro mundo, un mundo nuevo que se hizo más evidente cuando en 1995 participó en el montaje de "Nova Express", pieza con la que tuviera su primer encuentro con Raúl Parrrao.
partir de ese momento su mundo se transforma en un comic del cual es la protagonista.



Videografía
© Diorama Arte y Escena

La verdadera historia, o mejor dicho, la parte en la que la vida empezó de verdad para ella, la encontró en su primer trabajo: "Mi primer trabajo fue ser *Go-go dancer*, ¡me encanta decirlo! Era un lugar donde se rompían esquemas y todo era muy estrafalario, la mejor manera de improvisar". En ese momento lo *underground* e industrial reforzó su amor por la danza y su siempre presente afán de búsqueda se intensificó. En el 2000 viajó a Amsterdam en donde encontró nuevas formas de moverse y la enriqueció la "locura que los holandeses traen en danza." Al final de su relación profesional con UX Onodanza interpretó "La extracción de la locura Pizarnik" obra que la trastocó profundamente, pues no en vano esta poeta fue un personaje tan atormentado e enigmático. Tras dicha experiencia, Diane emprendió también un viaje no tan profundo, pero sí muy al norte, con destino a Montreal.

Llegó a buscar nuevos horizontes, despejarse de la danza y respirar aires nuevos, pero resultó inútil: Eden jamás habría podido dejar atrás la máquina que trae dentro. No encontró aquello que buscaba, pero sí logró darse cuenta de que jamás dejaría de buscarse a sí misma. Durante su estancia en Canadá también descubrió que posee un movimiento particular, que no hace lo que los demás hacen, y aun así se enriqueció de experiencias profesionales y performáticas con personas afines a ella, siempre relacionadas a la música electrónica e inquietudes alternativas con las que se identificó plenamente.
Respecto a ir detrás de un movimiento nuevo dice: "...hay que hurgar mucho dentro de lo que se es, para poder realmente tocar otros horizontes en cualquier tipo de arte.... nací un poco rebelde... tengo que encontrar otra cosa, es una cierta ansiedad de no hacer lo que los demás están haciendo, aprendo de todo pero trato siempre de estar buscándome..."

La bailarina insiste siempre en comunicar lo que está sucediendo en su propio universo a través del movimiento, califica la situación como compleja, individualista, sacrificada y ermitaña porque "no perteneces". Esta clase de búsqueda no terminará nunca, ya que como ella reflexiona, el tiempo va mutando la sensibilidad. La fundadora de AktoZero, considera que su recurrente necesidad de encontrarse a sí misma es debido a que tiene un origen multicultural debido a sus padres migrantes (ella californiana y él hondureño) por lo que considera que de ahí parte la necesidad de encontrar su identidad, concepto que define como lo que uno aparenta o es ante la sociedad. De ahí que para ella hay dos caminos a escoger: pertenecer o construirte como un individuo: "*Como* individuos debemos hurgar, y como artistas mucho más".

Casualmente, su primer obra como coreógrafa lleva por nombre "I>D (Identity Crisis)", es un solo en el que se plantea precisamente *¿quién soy y hacia dónde voy*? Para este trabajo se inspiró en la obra de la artista plástica del movimiento dadaísta Hannah Höch. Y es que se considera una coreógrafa de motivaciones visuales, no suele recurrir a motivos literarios, la pintura le sugiere siempre una relación con el movimiento a partir de la manera de habitar el espacio, cómo trasladar un objeto o situación del lienzo al espacio escénico.

Llegó el 2010 y con él el concurso coreográfico Ópera Prima. En este evento, AktoZero se lleva el primer lugar con "VorteX 33", obra que en ese momento resultaría polémica y donde ella utiliza un lenguaje codificado en que todo se convierte en un vórtice. Es una puesta en escena acompañada de música electrónica y video, tiene ambiente espacial o de ciencia ficción. Con este trabajo combina mucho de lo que ella absorbió en su trabajo de investigación del movimiento, así como de la influencia de Raúl Parrao, lo vivido en Montreal y sobre todo ese torbellino de indagación que en esta propuesta nos lleva del micro al macro-cosmos, y viceversa. La relación interdimensional presente en esta coreografía logra hacer armónica la unión de lo industrial con lo orgánico y humano.

Como mujer también se cuestiona la identidad femenina, pero ahora de una forma divertida. Así nace "Gang Boogie!" el dueto mímico lúdico y *vintage* ubicado en la década de los años cincuenta. Estos personajes en apariencia simples encierran la compleja y frívola esencia de la cultura de la posguerra. Aquí la coreógrafa combina la necesidad de elaborar algo ligero pero con un contenido con suficiente densidad, algo que refleja su fascinación por el surrealismo pop.

Esta corriente artística se encuentra vigente en ella hasta el día de hoy, y se ve reflejada también en su

trabajo más reciente, “# 4”. La pieza es una escena onírica, oscura y con ciertos toques de dulzura amarga. Es en mi opinión su trabajo más personal, probablemente porque fue detonado por un acontecimiento que la sacudió de tal manera que la llevó a reflexionar y dialogar con ese punto entre la vida y la muerte. “… no me salgo del tema del pop surrealismo, es una cosa tan rica de imágenes, de símbolos y de contenido, que podría tardarme toda la vida en traducir eso al cuerpo….”

Diane se considera aún muy fresca como coreógrafa, pero su búsqueda y el tema que le ha ocupado una parte importante de la vida -esa “búsqueda de la Identidad”- se comienza a desvanecer cuando hace afirmaciones como ésta: “…La música y el arte visual son los que me detonan esos estados inexplicables” Y son esos estados inexplicables los que toman la voluntad de los artistas escénicos para materializar los impulsos que se convierten en proyectos, que finalmente llegan a la escena para ser compartidos con el público.

Para la directora de AktoZero no importa lo que quieras desarrollar siempre y cuando se haga pensando en la mirada de la gente, ya que no es tan relevante si a algunos les gusta y a otros no. No hay muchos *tipos* de público, lo que finalmente importa para esta artista es que las personas vean algo trabajado, no fortuito o mal hecho. Hay espectadores que siempre ven símbolos, que pueden ser los que ella puso ahí, y otros que harán una descodificación distinta a la que quiso proponer en la obra, y eso realmente no importa mientras exista algo qué encontrar.

¿Por qué AktoZero? “Porque quiero ser libre. Es un acto escénico y ya, cero expectativas”.

“¡INTENSA!” ASÍ SE DESCRIBE A SÍ MISMA. PERTENECE A ESA CLASE DE PERSONAS CUYO MOTOR ES LA INQUIETUD DE CONSTANTE BÚSQUEDA, NO IMPORTA LO QUE VAYA A ENCONTRAR



NEGOCIO
AUTOFINANCIABLE
Sustentable
INDUSTRIAS CULTURALES
FINANCIAMIENTO
RENTABLE

NEGOCIO

AUTOFINANCIABLE

Sustentable

INDUSTRIAS CULTURALES

FINANCIAMIENTO

RENTABLE

NEGOCIO
AUTOFINANCIABLE
Sustentable
INDUSTRIAS CULTURALES
FINANCIAMIENTO
RENTABLE

REINVENTA
ENTREVISTA A CARLOS ACOSTA AVENDAÑO ARTE ESCÉNICO

Un debate que sin ser nuevo sigue vigente es si las artes escénicas deben o no ubicarse en el ámbito de las industrias culturales. El asunto no es menor, de él dependen el discurso y las políticas culturales de los organismos públicos, la definición de procesos formativos y creativos, la vinculación con el público y en última instancia el por qué de las artes escénicas.

El concepto de industrias culturales data de 1948, el filósofo alemán Theodor Adorno lo utilizó para referirse a las técnicas de reproducción industrial en la creación y difusión masiva de obras culturales, en 65 años el concepto ha evolucionado. A fines del siglo pasado la definición de *economía creativa* surge para abarcar en un sentido más amplio todas aquellas actividades susceptibles de explotar la propiedad intelectual y que a partir de la creatividad individual tuvieran potencial para generar riqueza.

La lucha de los creadores escénicos por hacer de su práctica un "negocio" es significativamente anterior al nacimiento de *industria cultural* o *economía cultural* como conceptos. Los primeros teatros comerciales surgen entre 1565-1579, aun así la posibilidad de anclar la producción escénica en el catálogo de industrias culturales no es del todo clara, ya que la creación escénica no sigue la pauta de la producción o la difusión industrial, y difícilmente encontramos -especialmente en el campo de la danza- una agrupación, compañía, colectivo, incluso individuo que sostenga su producto creativo sin algún tipo de subvención pública o privada.

Con el propósito de ahondar en el tema, entrevistamos a Carlos Acosta Avendaño, presidente de Reinventa Incubadora de Ideas A.C., plataforma de atención integral al sector de las industrias creativas y culturales.

P: ¿Cómo concilias conceptos tan amplios y abstractos como cultura y arte, con otros tan concretos como los de mercado, economía e industria, sin que en el camino se pierdan los valores simbólicos y profundamente humanos que son parte intrínseca de la creación artística?

R: Nuestro trabajo parte del supuesto de que estos conceptos no están peleados, es cierto que en el pasado no es usual encontrarlos dentro del mismo discurso, no obstante en Reinventa trabajamos para crear una relación de coordinación entre ellos. Estamos convencidos de que el valor económico de los proyectos artísticos deriva de su valor cultural, de estos principios intrínsecos que hacen a cada proceso, técnica, obra o producto único, ya que representan mucho más que un objeto de aparador. El esfuerzo está en romper paradigmas, cambiar la percepción preconcebida de que el arte "pierde algo" cuando se comercializa y comenzar a ver que las empre-

sas creativas y culturales promueven la interacción social, fomentan el conocimiento, son capaces de influir en su entorno y mejorar la calidad de vida.

P: El fin último de las políticas públicas en materia de cultura no es el sector creativo, es sin duda maximizar el bienestar de la población en general, sin embargo, a medida que las políticas públicas impulsan el desarrollo de industrias culturales se vuelven menos eficientes para cumplir su fin último. ¿Cómo explicarías este hecho?

R: Con base en la experiencia que me ha dejado trabajar con proyectos artísticos, culturales y creativos, estoy convencido del potencial que tiene el sector de impactar de manera positiva en el desarrollo económico, tanto sectorial como regional, pero no se les puede dar el mismo trato que al común de las industrias: tienen características propias y se requiere atención especializada de agentes que comprendan sus necesidades, problemas y procesos. Todas las ramas y subsectores culturales merecerían ser subsidiados para promover su creación, desarrollo y promoción, sin embargo la tendencia actual es la reducción del recurso público destinado al subsidio a fondo perdido.

En Reinventa entendemos el fin de la política pública en materia cultural y a su vez la preocupación del artista que cada año busca y compite por cierto recurso, por eso promovemos acciones alternativas: en lugar de subsidios totales a fondo perdido, recurrir a recursos para apalancar empresas culturales que les ayuden durante su desarrollo con el objetivo de llegar a modelos de sostenibilidad que los liberen de la incertidumbre presupuestal. Sin embargo creemos conveniente que el sector cultural se unifique y demande los recursos, a veces tan necesarios, que sirvan para darle valor a la cultura.

P: ¿Cómo visualizas una industria cultural de danza? ¿Cómo piensas que un grupo o compañía puede proyectar su trabajo escénico como un modelo industrial, considerando que esta compañía no crea, ni piensa crear espectáculos comerciales?

R: Con respecto a la primera pregunta, creo que el planteamiento abarca desde su nacimiento como un proyecto de danza hasta su constitución como empresa cultural o creativa. Existen múltiples compañías de danza que han consumado dicho proceso, que ofertan sus servicios a diversos públicos y han conseguido ser sostenibles. En segundo lugar debo hacer una diferenciación: la idea no es forzar a las empresas creativas a encajar en un modelo ajeno, sino generar un modelo propio: flexible, replicable, sostenible.

El trabajo escénico y dancístico genera obras que son capaces de adaptarse a las necesidades y contextos de quien lo interpreta, pongo un ejemplo: *El lago de los cisnes* es replicado alrededor del mundo, muchas veces cuenta con una estrategia comercial donde lo que se explota es la representación escénica de la compañía dancística y lo que se replica como un modelo es la obra protegida por derechos de autor. Ahora bien, es válido que existan artistas que no quieran presentarse en espacios comerciales porque hay públicos a los que no se les quiere cobrar, sin embargo hay que estar conscientes que siempre alguien tiene que cubrir los costos, puede ser el patrocinador o el gobierno en el caso de subsidios.

EL CONCEPTO DE INDUSTRIAS CULTURALES DATA DE 1948, EL FILÓSOFO ALEMÁN THEODOR ADORNO LO UTILIZÓ PARA REFERIRSE A LAS TÉCNICAS DE REPRODUCCIÓN INDUSTRIAL EN LA CREACIÓN Y DIFUSIÓN MASIVA DE OBRAS CULTURALES, EN 65 AÑOS EL CONCEPTO HA EVOLUCIONADO

La pregunta es cómo una compañía que no quiere cobrarle al espectador final, ya sea por ser de impacto social o bien que ya están subsidiados por programas de gobierno, puede alcanzar la sostenibilidad. La respuesta es compleja y dependería del caso en particular, pero ya hemos trabajado con una combinación de recursos públicos y privados para cubrir los gastos corrientes, elementos de producción, escenografía y vestuario, y que todo esto sirva ya sea para la replicación de la misma obra en espacios comerciales o bien para atraer patrocinadores y venderles la producción.

Hay que tener en mente que se puede generar sostenibilidad de cualquier proyecto pero implica paradigmas en el pensamiento del artista. ∎

[reinventa]
incubadora de ideas a.c.

CONVOCATORIA



PREMIO NACIONAL DE DANZA

GUILLERMO ARRIAGA

2014

Informes:
www.danza.bellasartes.gob.mx, www.cultura.jalisco.gob.mx
www.uam.mx





¿ARTE ESCÉNICO ECONOMICISTA? GESTIÓN Y PRODUCCIÓN O EL MONSTRUO DE LAS MIL CABEZAS

POR **LUCIANA RUIZ STOLOWICZ**

Un temor en los artistas, conocido por todos y bien fundado en la realidad, es no poder alcanzar cierta estabilidad económica que les permita vivir y desarrollarse a través de sus labores en el arte. Para la mayoría, al menos en la tierna juventud, está el temor de que el empeño por la estabilidad y el reconocimiento no signifique el divorcio entre el proceder cotidiano y la ética, o tener que renunciar a las motivaciones que le sugiere la labor artística como vía de cambio de los sistemas morales, económicos, contra las injusticias y la ignorancia en el mundo.

Conocer y manejar las vías que permiten colocar los proyectos en un mercado, para que sustenten y generen los ingresos necesarios, produce en los artistas una urgencia desesperada por la especialización y el estudio de estos ámbitos; lo que, a la vez, produce pánico por llegar a verse involucrados en las lógicas económicas del mundo. ¿Habrá que situarnos en la "vanguardia" económica y tener empatía con el sistema para producir y sobrevivir en las artes?

Los ámbitos de la gestión y la producción –aunque con otros rostros y otros nombres– no son un tema nuevo en las artes, particularmente en el escénico. Desde que el teatro se aleja de su condición ritual de representación y adquiere su complejidad artística, lo económico ha sido de suma importancia para que se concluya el evento escénico: una puesta sobre el escenario y un público que la reciba.



Ejemplo de ello es el mecenazgo, que llegó al cenit en el Renacimiento y era el medio que proporcionaba mayor ingreso y seguridad para la sobrevivencia de los artistas y sus obras. Desde entonces podríamos rastrear los procesos y cambios en los sistemas y niveles de producción, en los valores morales y económicos alrededor del arte y sus actores.

El artista adquiere para la sociedad, desde el nacimiento del capitalismo, el carácter de ente transformador, generador de crítica y constructor de opinión pública; al tiempo que el arte es permeado por lo económico, hasta convertirse en un objeto comercializable a nivel masivo, tanto como lo es una licuadora.[1] Así, lo que contienen las acepciones de "gestión y producción" es un tipo de comprensión y elaboración conceptual sobre este movimiento económico del arte y la cultura, que es particular a nuestro momento histórico y que va cristalizándose en la modernidad.

> La mercantilización y comercialización de un mercado para los productos culturales en el siglo XIX (y la decadencia concomitante de un mecenazgo por parte de la aristocracia, el Estado o ciertas instituciones) impusieron a los productores culturales una forma mercantil de competencia (...).
>
> Esto reflejaba lo que ocurría en la esfera político-económica, y en ciertos casos se le adelantaba. Todos y cada uno de los artistas buscaban cambiar los fundamentos del juicio estético con el único fin de vender su producto. También dependía de la formación de una clase específica de "consumidores de cultura". Los artistas, más allá de su predilección por la retórica anti-institucional y anti-burguesa, para vender sus productos dedicaban más energía a luchar entre sí y contra sus propias tradiciones que a participar en verdaderas acciones políticas.[2]

La competencia entre artistas tampoco es algo nuevo, pero en la actualidad forma parte de la "libre competencia" económica: ya no se trata sólo de competir con otro artista, sino con los otros actuantes del mercado económico.

Es así que la "gestión y producción" ha adquirido una posición de importancia nunca antes vista; con esquemas, metodologías y sistemas complejos nunca antes aplicados a las artes, puesto que se aplican y adaptan modelos basados en teorías económicas sobre "el mercado" referidas a bienes materiales, pero no originalmente a objetos inmateriales como son las artes escénicas en particular.

---

[1] El mayor exponente de este fenómeno es Andy Warhol. Pero, con el perdón de los artistas plásticos, la síntesis que él hace del arte como objeto comercial o, más bien, del objeto comercial de uso cotidiano como objeto artístico, no responde a una crítica al *establishment*, sino a una "sensibilidad" propia del momento histórico al disolver esa distancia entre el objeto y lo económico. Nótese que es ahí donde radica su genialidad. Así que solicito a los artistas plásticos –y muchos estarán de acuerdo– que sean conscientes de este hecho, pues, honestamente, evocar o invocar a Warhol en una sociedad completamente economicista ya no tiene cabida artística ni representa vanguardia de ningún tipo, ni como reflexión ni mucho menos como descubrimiento de las características del sistema. La publicidad ya es mucho más elaborada "artísticamente" en ese aspecto.

[2] P. 37; Harvey, David. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural.* Amorrortu editores, Bs As-Madrid, 1990.



Esta es una parte del contexto general, pero para levantar cualquier proyecto escénico es fundamental, también, la pertinencia del tema a tratar en el contexto inmediato. En la discusión de un proyecto escénico, lo siguiente sería revisar cuál es la pertinencia o el valor que se le da al arte en dicho contexto.

Al respecto, la ONU (con posiciones, abstenciones, omisiones y mecanismos muchas veces cuestionables) suscribe en su Declaración Universal de Derechos Humanos que "toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten"[3].

[3] Organización de las Naciones Unidas (ONU). Declaración Universal de Derechos Humanos. Artículo 27
http://www.un.org/es/comun/docs/?path=/es/documents/udhr/index_print.shtml

Partimos, pues, de la premisa de que la sociedad tiene, no sólo el derecho, sino la necesidad de producir y que se produzcan (gestionen, consuman, difundan y promuevan) las artes y la cultura en general. Esto es aceptado, recomendado y celebrado por los organismos internacionales como una condición del desarrollo, y así fundamentan sus políticas, planes o programas culturales. De los cuales parten los países para diseñar los propios.

Por ejemplo, el resumen del Programa Nacional de Cultura 2007-2012 de Conaculta reza que su objetivo es "lograr que cada vez más mexicanos puedan hacer de la cultura y las artes un aspecto esencial de su desarrollo humano"[4]. Por su parte, el documento de presentación del Ministerio de Cultura de Chile inserta una cita de la *Declaración de México* en el marco de la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales de 2004, que define la cultura así:

> "En su sentido más amplio, la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o a un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores y las creencias. La cultura da al hombre la capacidad de reflexión sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. Por ella es cómo discernimos los valores y realizamos nuestras opciones. Por ella es cómo el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevos significados y crea obras que lo trascienden.[5]

[4] Sistema de Información Cultural, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
http://www.sic.gob.mx/ficha.php?table=centrodoc&table_id=350

Tras afirmar que las actividades humanas definidas como cultura generan "seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos", la *Declaración de México* reconoce que la satisfacción de las necesidades culturales no radica únicamente en el acceso a su consumo, sino también en su creación; y que lo ideal es que haya un control por parte de las personas y grupos sociales, su empoderamiento a través de vías y medios de creación, con libertad de expresión y de identidad, proporcionados por los Estados y sus instituciones.

Sin embargo, es habitual comprobar que las partidas presupuestales para la cultura y las artes disminuyen porcentualmente año con año; que quienes dictaminan no están claramente comprometidos o interesados en este empoderamiento social, como tampoco lo están los pobres burócratas que ejecutan dichas partidas o programas. Y esto sin contar con situaciones especiales, como lo es para nuestro país un año electoral especialmente delicado y muy poco propicio para las artes y sus relaciones de cooperación o dependencia con las instituciones.

Si por el momento hay que olvidarse de las instituciones estatales, municipales y similares, lo que queda es el ámbito privado: empresas, fundaciones y/u organizaciones que tengan capital, y a las

[5] Consejo para la Cultura y las Artes. Política cultural 2011-2016. Gobierno de Chile http://www.cnca.cl/portal/galeria/text/text3862.pdf Véase también: *Declaración de México sobre las políticas culturales. 2da Conferencia mundial sobre políticas culturales.* ***Mundiaculti*** *México, 1982. http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000525/052505sb.pdf*





que les conviene, entre otras cosas, volcarlo a ciertas actividades sociales para deducir impuestos (nada es gratis en la vida). Desde la perspectiva del liberalismo económico dominante, la impotencia o ausencia de las instituciones públicas no debiera preocuparnos, sino todo lo contrario: para el “mercado”, el Estado es un estorbo para las empresas y para la “libre competencia”. Su lema es: “libertad individual, gobierno limitado, mercadoslibresypaz”[6]. Y las presiones –o si se prefiere, sus “recomendaciones”– de las instituciones financieras internacionales a los gobiernos, están justamente encaminadas a dejar en manos de las empresas privadas todos los aspectos de la vida.

En torno a lo privado hay una enorme cantidad de conceptos y términos relacionados o relacionables con las artes escénicas: empresas culturales, *sponsors* o patrocinadores, fundaciones, apoyo, cooperación, autogestión, independiente, autosustentabilidad, viabilidad, comercialización, procuración de fondos, implementación, esquemas mixtos, movilidad, proyección, itinerancia, difusión, publicidad y promoción, programación, profesional, calidad, etcétera. En este universo no faltan conceptos, pero no es posible detenernos aquí para analizarlos en su totalidad. Sin embargo, me parece pertinente considerar aquí algunos (comercial, autogestivo, independiente y autosustentable)[7] que atañen a la posición y relación de los artistas escénicos con este contexto económico en general.

Empecemos por la diferencia entre arte escénico “comercial”, “de búsqueda” o “alternativo”. El término “comercial” se utiliza coloquialmente para aquellos esquemas y “productos” artísticos generados en el seno de empresas y recintos cuya motivación principal es la remuneración económica. En cambio, el teatro “de búsqueda”, “alternativo”, o también llamado “de arte”, es aquel que da prioridad a lo artístico y a su relación con la sociedad por encima de lo económico. En *Tras la Escena* plantean, muy acertadamente, que de acuerdo a lo primordial y/o relevante en un proyecto escénico está la clave para su clasificación en alguna de esas categorías. Parten del argumento de que sería un error o una ilusión pensar que en las artes escénicas no se busca siempre el beneficio económico, ya sea *a priori* o *a posteriori*. Que levante la mano el artista que no necesite comer, pagar renta, servicios, que no requiera ni desee la retribución económica por su trabajo, y le damos una beca.

En relación a lo autogestivo e independiente, primero que nada hay que tener claro que autogestión no es otra cosa que rascarse con las propias uñas, y quienes están en el nivel de producción independiente son casi por definición autogestivos; es decir, que se autorregulan y autoadministran. Sin embargo, ser independiente y/o autogestivo no significa ser autosustentable, por lo que el término “independiente” resulta algo contradictorio o incompleto. La calificación de “independiente” se utiliza, pues, para aquellos que no están sujetos a una institución o empresa para su elección artís-

---

[6] Este, por ejemplo, es el lema de la Fundación Cato, dirigida a la producción teórica e ideológica, el estudio y la promoción de las teorías liberales. http://www.elcato.org/

[7] Para el análisis de estos términos me baso fundamentalmente en el texto *Tras la escena. Reflexiones sobre palabras y hechos* de Manu Aguilar y Alberto Fdez. Torres.



tica o en los recursos económicos que ejecutan; pero en general sí tienen necesidad de vincularse con varias de estas instituciones o empresas para cubrir necesidades económicas o materiales. Eso sí, como un colega con experiencia en el campo de la producción me recomendó, la participación de aquéllas debe ser limitada y menor al 50% de las aportaciones, para evitar que interfieran en los aspectos artísticos e ideológicos del proyecto. Si no es así, no se harán esperar imposiciones y exigencias.

La realidad muestra que la autosustentabilidad en las artes escénicas es privilegio y lujo de compañías de gran envergadura, como el Cirque du Soleil[8], y no de pequeños grupos de jóvenes revolucionarios como podría pensarse. En mi opinión, la única vía de autosustentabilidad real es la de contar con un público constante y que vaya ampliándose, no sólo para una u otra compañía, sino en torno a lo escénico en general; y por ahora no es una novedad que la taquilla no sostiene mayormente a un proyecto escénico, que no siempre genera ganancias, y difícilmente representa la recuperación de la inversión económica de los gastos de producción o del pago del trabajo de los creativos y de los que prestaron servicios de cualquier tipo.

Los artistas de la escena se decantan, en mi opinión, entre tres posturas y/o prácticas en cuanto a sistemas de producción y financiamiento: 1) los que desechan la idea de producir con fines comerciales y recursos externos ya sean privados o públicos –la mayoría de las veces, más por una posición ideológica que por holgura económica; 2) los que con total soltura se definen como productores de mercancías atractivas para fines comerciales, y 3) aquellos (la mayoría) que utilizan lo que se llama "modelos" o "esquemas mixtos" y que son, en general, artistas "de búsqueda" o "alternativos". Los primeros no tienen capacidad para dedicarse de lleno a sus actividades artísticas por sus dificultades económicas; los segundos detentan un tremendo cinismo e insensibilidad humana en su predilección por lo económico. Aunque con los primeros comparto con frecuencia lo ideológico, reconozco que la imposibilidad de una dedicación de tiempo completo merma, detiene o ralentiza su desarrollo artístico y su calidad. Respecto a los de la segunda postura, con quienes no comparto prácticamente nada, ni en lo artístico ni en lo ideológico, y cuyo cinismo es irritante, debo reconocer que me parecen respetables por la sinceridad de sus opiniones y opción por lo económico.

Confieso que, muchas veces, prefiero el cinismo de unos o la mediocridad de otros, a la ambigüedad ética con la que frecuentemente se mueven los de la tercera postura. Independientes y autogestivos, de arte, búsqueda y alternativos, se desenvuelven tortuosamente entre todos los esquemas de financiamiento y producción posibles, no siempre en congruencia con la organización interna, la posición social y política, o el propio mensaje que el evento artístico particular quiere dar a su interlocutor. Me confieso parte de este sector, y es por ello que es a éste al que quiero dirigir especialmente mi reflexión y crítica.

Este "juego" que hay que aprender a jugar (si se tienen los pies en la tierra y la firme convicción de dedicarse de lleno al arte escénico) está lleno de trampas disfrazadas de libertad de expresión y de movilidad. Una "libertad" en la que no se vive la censura ya que en la libre competencia económica simplemente eres o no eres de interés, afín o no a los "perfiles" y "misiones" sociales, y por lo tanto eres libre de buscar en otro lado. Esta es la libertad que ha privilegiado la empresa privada, y que le otorga al poder económico la potestad de dictaminar sobre todos los aspectos de la vida, incluso aquellos para los que debería estar inhabilitado.

No olvidemos que, en el "juego", esas fuentes de financiamiento y los sistemas de producción y gestión están construidos desde un sistema que no considera realmente importante lo que hacemos, ni a aquellos para

[8] Habiéndose formado en el año 1984, desde el año 1992 el Cirque du Soleil no percibe ningún tipo de recurso externo privado o público. http://www.cirquedusoleil.com/es/home.aspx#/es/home/about/details/cirque-du-soleil-at-a-glance.aspx

quienes lo hacemos; sólo representamos un vehículo de consumo real o potencial, un producto altamente explotable. Por supuesto que les resulta inconveniente la crítica desde el arte, pero si éste depende de las bondades económicas de los “socialmente responsables”, tampoco la crítica será demasiado dura y, finalmente, no representará peligro alguno. Como ha dicho Santana, “a pesar del intento por no formar parte del canon o la norma, ciertos tipos de prácticas artísticas pueden llegar a formar parte de la cultura de poder”[9], estar o no en el marco de lo hegemónico no significa que no pueda estarse posteriormente.” En el plano económico, es precisamente la inserción y legitimación de la obra artística por el pensamiento dominante la que conduce a una mayor ganancia del objeto de arte realizado independientemente de sus características artísticas, ideológicas o de producción.

La realidad del presente coloca a los artistas escénicos frente a fuertes contradicciones respecto a nuestro lugar y funciones en la sociedad. Sería deseable tener conciencia de ello y honestidad para asumirlo. Es posible ser un cínico. Pero también es posible no estar consciente de estar padeciendo estas esquizofrenias normalizadas, inducidas, cultivadas, o veladas para la discusión, y tomarlas como una relación con lo económico normal e incluso deseable, que conviven tranquilamente con nuestras reflexiones y críticas, lo que resulta aún más preocupante.

Admitamos que el mundo podría vivir sin el arte, pero sería mucho peor de lo que es. Aceptemos, nos guste o no, que la relación ética entre la creación artística con sus discursos, y la necesidad de encontrar financiamiento y proyección, pasa por no romper el delgado hilo roído sobre el que estamos parados; por la dolorosa relativización sobre la gravedad del asunto para poder conciliar de tanto en tanto el sueño; y la generalizada disociación entre tener una moral impoluta y embarrarse un poquito solicitando a esta o aquella empresa un dinerito para “impactar socialmente” con todas esas cosas maravillosas que tenemos que decir.

Así que al menos no olvidemos desde dónde partimos, y así como peleamos por derechos a la salud pública, luchemos por la ética, por reducir nuestro mercenarismo, por la generación y respeto a los públicos. No se trata de aislarnos, pero “estar en el mundo” declarándonos artistas no basta para serlo ni para cumplir con su función social. Nuestra esquizofrenia influye y afecta a los públicos (a los existentes y los potenciales) en su comprensión y valoración sobre nuestra labor, su valor humano, e incluso sobre el derecho a la retribución económica correspondiente al esfuerzo físico e intelectual.

Hagamos resistencia profundizando nuestras discusiones sobre esta problemática, asumiendo con honestidad que, con mucha frecuencia, consciente o subconscientemente, los motores creativos y la utilización de este o aquel recurso, teoría, tema o evento de la realidad pasa por buscarle movilidad económica, lo que no estoy condenando. Pero reconozcamos que el arte escénico no es siempre inspiración pura del artista por amor a la humanidad, y que procesos creativos de aparente inspiración olímpica están más influenciados por lo economicista de lo que quisiéramos ver o aceptar.∎

[9] P. 27 Santana, Analola. *Teatro y cultura de masas*. Encuentros y debates. Escenología. México, 2010.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Manu y, Alberto Fdez. Torres. Tras la escena. Reflexiones sobre palabras y hechos. Gestión escénica. Ñaque editora. Ciudad Real, 2005. pp.176

-Harvey, David. La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural. Amorrortu editores, Bs As-Madrid, 1990. pp. 392

-Santana, Analola. Teatro y cultura de masas. Encuentros y debates. Escenología. México, 2010. pp.260

Webs
Cirque du Soleil.

Consejo para la cultura y las artes, Gobierno de Chile. Política cultural 2011-2016. http://www.cnca.cl/portal/galeria/text/text3862.pdf

Declaración de México sobre las políticas culturales. 2da Conferencia mundial sobre políticas culturales. ***Mundiaculti*** México, 1982. http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000525/052505sb.pdf

Fundación el Cato.
http://www.elcato.org/

Organización de las Naciones Unidas (ONU). Declaración Universal de Derechos Humanos. http://www.un.org/es/comun/docs/?path=/es/documents/udhr/index_print.shtml

Sistema de información cultural, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Programa Nacional de cultura 2007-2012.
http://www.sic.gob.mx/ficha.php?table=centrodoc&table_id=350



JALISCO
GOBIERNO DEL ESTADO





Secretaría de Cultura
GOBIERNO DEL ESTADO DE JALISCO



Casa abierta al tiempo 40
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Mayores informes: www.danza.bellasartes.gob.mx, www.cultura.jalisco.gob.mx









ENCUENTRO NACIONAL DE DANZA

2014

Guadalajara, Jalisco

15 al 21 de junio

CAMP.IN 2013

POR **EDNA LOMONT**



Abordaré CAMP.IN desde mi vivencia, como un campo de concentración donde se reúnen energía, seres, espacio, lugares y procedencias, historias, experiencias, conocimientos, aprendizajes e incluso nacionalidades. De entrada una fortaleza que engloba todas las artes, las posee, pero sobre todo las protege y vigila, el recinto donde se llevó a cabo este encuentro, un lugar celoso como la danza, e ideal para recrearla y practicarla. Aunque no pudimos permanecer ahí, tengo la certeza de que dejamos una parte de nosotros bajo su resguardo, para volver tal vez el próximo año y reencontrarnos con esa huella, o tal vez no, pero nunca regresar a nuestro lugar sin saber lo que hubiera sido.

Cada uno marchó con su propio interés, bajo su pie con distintos motivos, de eso no tengo duda, ideales en común y también un objetivo, nos gusta viajar. Para conocer o ir al lugar de origen, para quedarse en el mismo lugar de siempre, que lo tiene todo, al menos todo lo que uno necesita para hacer danza, el lugar perfecto… ese donde uno quiera estar.

Después de más de 10 horas de viaje pude ver la ciudad de San Luis Potosí por primera vez, el Centro de las Artes, tan misterioso por fuera (y vaya que encierra secretos por el hecho de haber sido una prisión) el Bicentenario inmenso, un hotel y varias plazuelas.

El tiempo era corto y el horario algo extenso, no alcanzaba para conocer los alrededores de la ciudad.

El primer encuentro entre los participantes tuvo lugar en el Bicentenario. Bailarines profesionales, estudiantes, coreógrafos, músicos, iluminadores y demás profesionales de la danza, se dieron cita para presenciar la inauguración del evento con una obra de Jaciel Neri llamada *Stereo Corpus*. Afuera desfilaban múltiples personalidades de la danza en México como artistas de Hollywood por la alfombra roja, yo sentada en una cafetería como simple espectadora. Me dio gusto reconocer muchos rostros, rencontrarme con otros. Mi mayor sorpresa, (o mejor dicho: ¡la sorpresa de la noche!) fue *Stereo Corpus*, una coreografía que muestra el cuerpo en su máximo esplendor, el vigor, lo carnal, lo más cercano, la piel, otros cuerpos, lo más sensible, su vulnerabilidad y el goce fugaz, la vida. Gracias Jaciel por este cometa visual de sensaciones.

La partida dio inicio con un juego de azar: una urna con papelitos que dividían las clases y los grupos, en sí era cuestión de suerte con quien nos tocaría tomar clase y compartirla. Para mí "buena suerte" me tocó en la clase más exótica de mi vida: ligera, pero funcional porque calienta muy bien el cuerpo a nivel muscular. Y digo "exótica" porque combina varias técnicas, artes marciales y lucha libre sin que te des cuenta, creo que ese es el verdadero arte de hacer danza. Gracias maestra Lourdes Luna por ese regalo de movimiento.

Acto seguido un receso de unos 30 minutos para continuar con un taller, impartido por una maestra italiana que habla inglés, fue curioso, por suerte había un traductor entre los compañeros del grupo. Prácticamente se trataba de improvisación en el espacio con fines alternativos, más bien pensando en la utilización de un espacio abierto, cotidiano, con un discurso corporal, así como la inclusión de elementos externos y sobre todo el público, ese que frecuentemente olvidamos. La música era indispensable, dejar de ensimismarte mientras improvisas, se volvió fundamental, invitar a los demás con tus movimientos y gestos para integrarse en tu ritmo fue vital, el contagio de este germen que muy pronto se convirtió en un *jam*, me pareció sublime y sutil a la vez, la manera de transmitir esta danza de la vida. Sin pensarlo estábamos ahí dejándonos llevar por el mero gusto de movernos, gracias Francesca por esta fiesta universal.

"Una fiesta de traje" decía el maestro Jaime Camarena, mientras en un laboratorio se exponía una lluvia de ideas. Me tocó compartir este espacio con personas de trayectoria, incluso en otras disciplinas transversas a la danza y escasos compañeros de aula. Se tornó enriquecedor escuchar, analizar y reflexionar al lado de seres con opiniones de diversas áreas sobre un mismo principio: la colaboración. Colaboramos para crear un concepto propio y a la vez colectivo de dicha palabra, pude percatarme que cada quien lo veía desde una postura, cerrada o abierta ante otras concepciones. Pero había algo más, algo que se quedó haciendo ruido en mi cabeza, y es que a veces nos creemos tan dueños de un concepto que ni siquiera alcanzamos a comprender, mucho menos explicar en qué consiste, damos por hecho que sabemos tantas cosas y palabras de uso común que terminan sonando de lo más extrañas. No sé si llegamos a una conclusión, pero logramos ampliar nuestro concepto de colaboración y acabamos exponiendo un desglose de palabras referentes a ella, como un juego de adivinanza donde sólo se pudieran dar pistas para descubrir el concepto.

Día con día el horario del campo tuvo el mismo orden, desayuno colectivo en el área de comida -que supongo fue para los reclusos de la prisión en un tiempo-, luego una clase de entrenamiento por la mañana, seguida por un taller, la hora de comida, las charlas e intercambios de ideas o puntos de vista, llámense: laboratorios, tendederos, mesas redondas, debates, análisis, etc. Y por último las muestras o acciones escénicas urbanas. La cena era libre, al igual que tu decisión de quedarte con la clase que te tocaba. Por suerte o no, yo no sentí en ningún momento la necesidad de intercambiar una clase por otra con alguno de mis compañeros, así que opté por atenerme a lo que la "famosa" suerte me destinaba.



Claro que también quería tomar clase con Beto Pérez y Shantí Vera como muchos otros, en cambio me tocó con Víctor Villasana, y no me arrepiento.

Así comenzó mi penúltimo día en el dichoso campo de concentración, una clase de piso al estilo Víctor Villasana. Me pareció muy experimental y suave a la vez, con muchos saltos, etérea a simple vista, tan fácil de hacer en apariencia -como la muestra escénica de la noche anterior donde hizo cosas similares junto con otro bailarín-, compleja para el físico humano pero sencilla de apreciar ante nuestros ojos, como si no implicara mayor esfuerzo. La clase en sí fue amena y placentera, hubo desde lagartijas hasta masaje. Gracias Víctor, por compartir este estilo tan peculiar de moverse y brindarnos la posibilidad de modificarlo en cada cuerpo.

Continué con un nuevo taller teórico-práctico más individualista al principio, pero que después se convirtió en una investigación grupal. El objeto de estudio era una pregunta: ¿Qué te mueve? Saber qué te mueve y que no nos movemos sólo por movernos no es tarea fácil. Ponerte a deducir y concluir a partir de qué te mueves, o qué te genera el movimiento, implica una observación interna cuando se trabaja a nivel personal, pero también hay elementos externos que nos mueven. Quedarse en el plano racional de lo tangible fue lo más difícil para muchos, que imaginar detonantes ajenos a ese momento, tal vez más poéticos y románticos como el mar, que el simple hecho de moverte para observar a otra persona y tratar de descubrir ¿Por qué se mueve? Sin querer ya existe ahí una relación de movimiento, que obliga cuestionarse a ambos, tanto: ¿qué te mueve a ti de él o ella? Y ¿qué lo hace moverse? Todo puede quedar en la acción de imaginar, si no buscas responder con sinceridad, o tienes miedo a reconocer ¿qué te mueve?, si va a estar bien o mal tu respuesta. Como cuando imaginas la cara de una persona al leer un libro, así me pasó con la autora intelectual de este taller, Melissa Cisneros. Gracias por escribir el proceso coreográfico de Las idiotas (on-the-go) en el Roadbook, me hizo transportarme a la lectura imaginaria de un proyecto y un taller, mismo que más tarde tuve la oportunidad de vivir sin querer y pude conocer el rostro de Melissa, la mujer con la que mantuve una conversación atemporal de escritor a lector.

Más tarde tendimos las ideas, conceptos o palabras en uno de los patios centrales del campo. Alrededor del panóptico quedaron colgadas en hojas, cargadas de colaboración a modo de prenda de vestir, donde cada quien expuso y contempló el trabajo en equipo del día anterior. Por la noche asistimos a las muestras escénicas en otra plaza de la ciudad, había diversidad de géneros en cuanto a la composición: divertidas, serias, dramáticas, ligeras y de mis favoritas el *freestyle*, porque mientras que alguien del público narraba una anécdota, ésta tenía que ser representada con un lenguaje dancístico e improvisado. Me hubiese gustado que las muestras urbanas tuvieran otro horario, para que otros espectadores pudieran apreciarlas y no sólo este gremio.

A la mañana siguiente el desayuno fue a las 8:00 a.m. La primera clase duraba dos horas porque ya no había taller enseguida, era el último día, nuestra estancia en el campo de concentración se agotaba, nuestra energía también, pero había que guardar una reserva para las futuras actividades, sabíamos que el tiempo era poco y decidimos aprovecharlo. Entré a una clase mixta, la dieron dos personas: César y Rocío, de Monterrey. Una combinación de ballet con piso, ballet contemporáneo, o como quieran llamarle. Fue muy satisfactorio porque disfruto mucho de esa técnica y pude experimentarla desde el centro hasta el piso, me parece una mezcla que funciona como entrenamiento pero no como un estilo de movimiento, aunque utiliza los extremos, el fragmentar y desfragmentar, llevar tu cuerpo a las últimas consecuencias de él mismo. Gracias equipo por esta reconciliación del ballet clásico y la danza contemporánea.

Hubo una serie de exposiciones de compañías, encuentros, concursos, proyectos y obras actuales como medio publicitario, punto de encuentro y partida para muchos, dando a conocer o preservar lo que existe y se realiza a nivel nacional. Las muestras escénicas continuaron y las charlas por igual, yo tuve que partir junto con mi grupo horas antes del cierre. No estuve para la foto de clausura pero me dio gusto saber que estuve ahí con cada uno de ellos. Aunque no compartí clase con todos, por mínimo sí una sonrisa. Un orgullo ver que somos tantos, más los que faltaron. Que no estamos solos y tampoco somos los únicos, los hay de todo tipo: dependientes e independientes, institucionales o no, formamos todos un mismo club, el de la danza. Amistoso por dentro cuando nos concentramos en el campo, y por fuera tal vez con diferencias, pero cuando apreciamos un trabajo de calidad estoy segura que éstas desaparecen de inmediato para dar paso y valor a lo artístico. Aprendí que a veces no se necesita tener motivos, sino simplemente quererlo hacer. ∎

INTERDANZA RECOMIENDA



REVISTAS / LIBROS

LA CULTURA COMO FACTOR DE INNOVACIÓN ECONÓMICA Y SOCIAL

Disponible en: www.uv.es/econcult/pdf/Sostenuto_Volume1_CAST.pdf

LA FORMACIÓN Y GESTIÓN DE PÚBLICOS ESCÉNICOS EN UNA SOCIEDAD TECNOLÓGICA

De Jaume Colomer

El libro propone una nueva relación con los espectadores de las artes escénicas con el objetivo de equilibrar las variables de la oferta y la demanda.

Disponible en: www.fabricacultural.com/internacionales-extranjero/item/17712-los-mejores-50-libros-de.gestion-cultural-y-educativa



"QUERER, HACER Y ESTAR"

POR **CLAUDIA LIZETH CAMPOS CRUZ**

Pensar la danza contemporánea en la actualidad implica una búsqueda interna frente al "otro". **IN Muestra de Arte Escénico** es claro ejemplo de intercambio cultural, de cómo se vive la danza en distintos puntos del territorio nacional, con aportaciones de artistas provenientes de España e Italia, cómplices a través del movimiento corporal y de las ideas. La jornada tuvo lugar en San Luis Potosí, del miércoles 04 al domingo 08 de diciembre, y concluyó actividades el martes 10 en el Centro Cultural España en el Distrito Federal.



El intercambio se dio a partir de clases técnicas que mostraron un amplio abanico de estilos y personalidades, talleres cargados de investigación, reflexión y experimentación, cuyo propósito fue establecer la clara y necesaria participación interdisciplinaria de la danza con las distintas manifestaciones artísticas. Este primer acercamiento se conjuntó con **IN.FORO**, espacio donde se dieron a conocer proyectos independientes, institucionales y empresariales, los cuales se mostraron como un claro ejemplo de las diferentes dinámicas de responsabilidad con la profesión.

Profundizando en este tema, a partir de la reflexión de dicho muestrario de colectivos, empresas y oportunidades institucionales, se obtuvo una idea de la gran labor que día con día se realiza para que la danza en México sea respetada y reciba respaldo. Si bien las nuevas políticas culturales orillan a la conformación de empresas para cumplir con el marco jurídico actual, la labor que han hecho estos proyectos desde su concepción al margen de esta normatividad y sin ser necesariamente parte de los proyectos gubernamentales, es aplaudible en cuanto al esfuerzo que se lleva a cabo desde hace algunas décadas en ciertos proyectos, algunos de los cuales engalanaron esta muestra como ejemplos de colaboración.

La colaboración fue el eje medular del encuentro mediante actividades como **THINK LABORATORIO** y **TENDEDERO DE IDEAS**. En un primer ejercicio se exploró el tema al intercambiar definiciones del concepto, comparto algunas: cooperación, capacidades, intuición, coordinación, aprendizaje, interés, independencia, descubrimiento, orden, objeti-

vo, deseo, líder, función, generosidad, dialogo, necesidades compartidas, redes, relaciones, habilidades, facilitador, etcétera.

Posteriormente se plantearon ideas colaborativas que hablaran por sí solas de este concepto, tanto dentro del encuentro como en la práctica profesional, estos discursos complementaron la dinámica de concretar las necesidades de la danza en el contexto del arte en México, se logró así "bailar con las ideas".

PLATAFORMA.IN fue una de las actividades más reveladoras de la diversidad escénica, que conjuntó el resultado creativo de las nuevas propuestas con la intervención de espacios públicos en el Centro Histórico de San Luis Potosí, acciones que pusieron en movimiento a los transeúntes, locatarios y vecinos de las plazas, quienes junto con los participantes del **CAMP** fueron testigos de este desfile escénico, con obras cargadas de ideales, estigmas, prejuicios y pasiones que nos hacían víctimas de la escena, con la reconstrucción y toma de escenarios simbólicos muy a la vanguardia posmoderna, lo que nos transformó en sujetos activos de cada intervención, logrando una narrativa diversa y única desde cada perspectiva. Considero que cada reflexión colocó a las propuestas escénicas en una nueva plataforma de apreciación de la danza. La actividad escénica que galardonó la muestra se dio en la inauguración con la presentación de la coreografía *Stereo Corpus* del CEPRODAC, con la dirección y coreografía de Jaciel Neri, obra que parte de la reflexión sobre la evolución y relaciones humanas aspirando siempre a la paz, controlando y dominando al otro. Este *collage* de coreografías engloba y diversifica el discurso, la estética que en una pequeña muestra deja ver el gran repertorio multicultural del país a través de la danza.

Estos encuentros y desencuentros con el "otro" y con uno mismo se dieron en jornadas de 8 de la mañana a 11 de la noche, en espacios de convivencia, principalmente en el comedor, en los descansos y en las propias dinámicas de organización. Lo mejor de este encuentro fue poder mirarnos y reconocernos frente a los demás y ser parte al mismo tiempo. Escuchar en el primer día "De dónde vienes" y en el último "Estamos en contacto" habla claramente de la armonía que se vivió, más allá de compartir experiencias de vida o currículos notables. Lo más fortuito fue escuchar la preocupación por el rumbo de la danza contemporánea, la construcción de ésta con ética profesional, tomar la danza como profesión, colocar la mano en el corazón y apostar por ella con compromiso y respeto frente a los colegas. Finalmente todos nos convertimos en una unidad múltiple al interior pero única como presencia artística.

Este encuentro va de adentro, del alma, del espíritu, de la esencia y la pasión para poder transformar nuestro entorno y seguir contagiando de movimiento y energía a través de esta maravillosa profesión, la danza. Finalmente retomo y cito a compañeros de CAMP.IN:

¿Qué nos hace grandes? Compartir recursos. No engordar con ellos, guardándolos para uno... Sino que compartiéndolos, enseñando cómo se consiguen, gozando y viendo cómo otros los consiguen. **Edy Esquivel**

"Las grandes oportunidades de ayudar a los demás son raras, las pequeñas se nos presentan cada día" **Daniel Lugo**

Gracias **Jaciel Neri** y *Moving Borders* por este encuentro con nosotros mismos y con la comunidad dancística, y gracias por posibilitar, crear, compartir este evento que es para todos, hagamos que sea posible cada año y hagamos que cada vez sean más los puntos de encuentro con la Comunidad. **Cesar Tizcareño**

¿QUÉ SUCEDE DESPUÉS DEL CAMP.IN?

Dentro de esta vorágine que sucede ahora conmigo, sólo puedo enviarles un abrazo... Pronto, con un poco de tiempo, podré escribir de todos los aspectos, reflexiones y compartirlo con ustedes... Por ahora sólo observo, observar lo es todo... **Shanti Vera**

Curioso, al comienzo de este viaje el miedo de ser cazado por un depredador me hacía dudar de mis habilidades, pero al llegar a **IN.Camp** desaparecieron entre la calidez y este valor de amistad. A este momento le llamé "Día 1". Despertar toda las mañanas para mediante el tip básico de supervivencia y la cercanía del otro localizar el terreno perfecto para la caza se conoció como "Día 2", y al final, entre un sutil abrazo y esta forma de encontrarse en los ojos del otro, lo llamé "Día 3" **Daniel Lugo**

Nada podrá borrar de mi memoria tan poderoso, amoroso y conmovedor evento. Les ofrecí mis lágrimas, pero también reciban en agradecimiento todos estos instantes que pude robarle al tiempo. Úsenlos, compártanlos, guárdenlos, para que el eco de nuestro encuentro se propague por todos los rincones. Es un hecho, nos vemos en el CAMP.IN 2014. **Eleno Guzmán**

Miré el todo en cada uno. Me vi a mí. Nos vimos. El camino recorrido y no recorrido. Un lugar donde CONVIVIR y COMPARTIR. El afuera, el adentro; los perímetros del cuerpo. El panorama de la creencia del quehacer. **Arely Delgado Sánchez**

Regreso a casa conmovida, reencontrada, confiada y con el cuerpo abierto y la mente dispuesta. Segura de haber encontrado aliados en la construcción de los sueños y la utopía, que tal vez, después de todo, no esté tan lejos como pensaba. **Ambar Luna Quintanar**

Entre los encuentros y lo que somos se fusiona la potencia de “algo (que) está emergiendo”. **Xazaya Aeboc**

CAMP.IN es el resultado de la voluntad de creer en el otro y de reflexionar con los otros. **Jaciel Neri** ∎





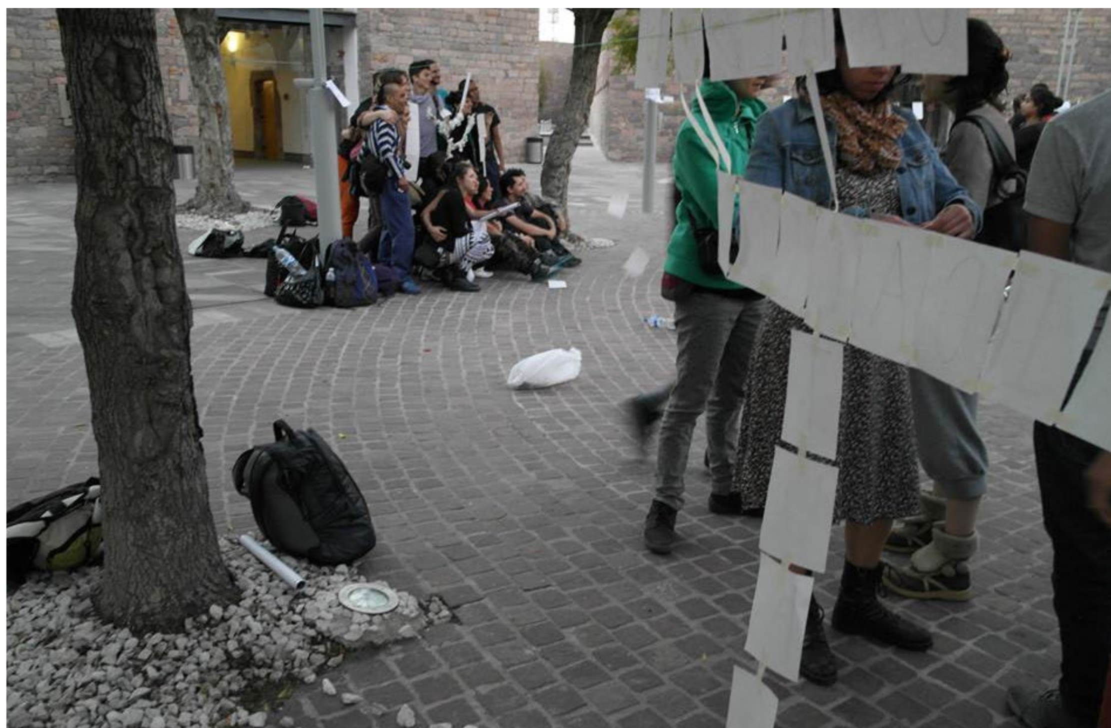




CAMP.IN

MEMORIA FOTOGRÁFICA










Centro de las Artes
San Luis Potosí
CENTENARIO
1904



SEP
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

CONACULTA
INBA
bellas artes DANZA

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

María Cristina García Cepeda
Directora general
Sergio Ramírez Cárdenas
Subdirector general de Bellas Artes
Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
Plácido Pérez Cué
Director de Difusión y Relaciones Públicas



INBA 01800 904 4000 - 5282 1964

 Bellas Artes INBA Oficial  @bellasartesinba 

bellasartesmex

www.conaculta.gob.mx www.bellasartes.gob.mx www.mexicoescultura.com